

複製技術時代における思考の可能性

複製技術時代における思考の可能性

——ベンヤミンの複製芸術論を読み直す——

長 谷 正 人

1. 複製芸術論文を読むこと

私はこれから、ヴァルター・ベンヤミンが1935年～36年に書いた「複製技術時代の芸術作品」という古典的論文について考えてみようと思う。なぜこの論文に注目するのか。もちろん、この論文の内容が映像文化論を専門とする私にとって驚くほど刺激的なものだからだ。彼はここで、19世紀に写真や映画といった「複製技術」が社会に導入されることによって、「芸術」の持つ意味がどのように変化したかについて考えている。どのように変化したのか。誰もが知るように、ベンヤミンの答えは「アウラの凋落」というものだ。例えば、キリスト教教会の天井画のことを思い浮かべれば分かるように、かつて芸術作品は、宗教的な儀式のなかで礼拝されるために作られていた。あるいは、宮殿に飾られた君主の肖像画であれば、王家の伝統的な権威を崇めさせるという目的で描かれていた。だから芸術は、宗教的、政治的な場所と結びついた「礼拝価値」を帯びていた。それが彼の言う、芸術作品の持っているアウラ＝オーラである。

しかし写真の発明によって、こうしたさまざまな宗教画や肖像画は、カメラによって撮影されて画集や書籍に複製写真として収録されるようになり、教会や宮殿という儀礼的な場所からは切り離された。そこに「アウラの凋落」が起きる。もはや人間たちは、図書館や自分の個室で画集を広げて（あるいは大学の教室でスライドを見て）、宗教的な信仰心によってではなく、王家への忠誠心とも無関係に、ただ美的な価値（展示価値）を持った作品として同じ絵画を眺めるようになった。つまり、いま私たち大衆が、画集や美術館を通して芸術を楽しむとき、それは過去の芸術作品がもつオーラを感じるためだと思いがちなのだが、それは正反対なのであり、そうした純粋な美的価値（展示価値）の楽しみは、複製技術によって伝統的オーラが凋落させられた結果として可能になったものにすぎない。だから私たちは、すでに芸術のアウラから解放されている。私は、こうした彼の逆説的な発想に、強い魅惑を感じた。いまここで私が持っている常識的な芸術観・写真観が問い返されるような思いがした。

しかも、彼の議論は、そうした芸術観の転倒というだけにとどまらない。「アウラの凋落」という歴史的变化においてベンヤミンが問題にしているのは、人間が世界を知覚・認識する枠組み自体に大きな歴史的变化が起きたということである。写真や映画は、私たちがそれまで伝統的に

獲得してきた知覚様式とは全く異なった、別の知覚世界を見せてくれる。例えば、人間が歩き出そうとする一瞬の姿勢を、カメラは静止イメージとして捉える。このような、人間がそれまで肉眼では見ることはできなかった知覚世界を、ベンヤミンは「無意識が織りこまれた空間」と呼ぶ。アウラを剥ぎ取られた裸の世界と言ってもよいかもしれない。王様も犬も樹木も、カメラはすべての事物や人間からオーラを剥ぎ取って、ただの卑俗な存在として平等に捉える。いわばカメラは、人びとに向かって「王様は裸だ」とか「神は張りぼてだ」ということを叫んで、宗教や政治にかかわる権威を崩壊させてしまう民主主義的な装置なのだ。このような社会的な意味から解放された剥き出しの知覚世界に、彼は人間にとって新しい、自由な活動の空間が開かれる可能性を夢見ていた。つまりこの論文の魅力は、芸術における歴史的変化の問題を、政治的な変革の問題につなげて論じたことにある。そこが、とてつもなく大胆で刺激的な議論なのだ。

…「複製技術時代の芸術作品」という論文から、確かに私たちは、以上のような意味内容を汲み取ることができる。しかし、このような教科書的な理解を得るためだけにこの論文を読むことはほど退屈なことではないだろう。それならまさに最初から解説書の類を読めばよいだけの話ではないか。私自身、何冊かの本で、この論文から受けたインパクトをそうした解説的な言葉にしてきた。だからベンヤミンの主張をただ知りたいだけなのなら、それらを読んでもらえばよい⁽¹⁾。では、私はここで改めて何をしようというのか。私は、この論文を「読むこと」という具体的な経験の意味について考えてみたいのである。この論文を読むとき、私たちは、いまの要約のような意味内容をすらすらと読み取っていくだろうか。そんなことは決してあるまい。おそらくほとんどの人にとって事態は正反対のはずである。むしろ私たちがまず思うことは、「分からない」ということであるに違いない。

何しろこの論文は難しい。私は10年程前から学部学生20人～30人を相手にこの論文（日本語訳）を輪読する授業をやってきた。学生たちはだいたい1人で1節を担当し、文庫本でわずか2頁ほどの分量を解説するレジュメをA4版で2－3頁作ってきて15分ほどの発表をしてもらう。そして私から質問して30分ほど議論する。毎回90分で2人が報告し、4－5頁ずつちびちびと読み進めていくことになる。滑稽と言えば滑稽な光景である。なぜなら、各自が割り当てられた箇所をそのまま朗読して済まそうと思えば、おそらく10分も必要ないからだ。それを彼らはわざわざ15分かけて発表し、さらに30分かけて私が質問していく。なんという冗長な行為だろうか。しかし学生たちは誰も、笑いもしなければ怒りもしない。そういう解説が必要な難しさをこの論文から感じるからだ。もちろん翻訳を介しているための隔靴搔痒の距離感というものはある。さらに、いまから80年前のユダヤ系ドイツ人が持っていた豊かな知性と教養を、現代日本の無教養な私や大学生にとって理解することが困難であるということも間違いない。

にもかかわらず、私がそのとき感じる「難しさ」は、決してそうした無知に由来するものだけではないと思う。じっさい、彼が書いた文芸批評的な文章に比較すれば、社会科学的で綱領的な

論述のスタイルを取っている本論文は、そうした教養的格差や文化的障壁の問題はかなり少ないと考えられる。少なくとも、訳注や訳者解説を読んで補ったり、インターネット検索で調べたりすれば、大抵のことは一定の説明がつく。例えば、映画を間違って象形文字（アウラ性）に喩えたことでアベル・ガンズという映画監督が批判的に言及されている（Ⅸ節）が、彼がどういう映画監督であったか、映画史を専門としない学生でもネットで調べればすぐに作品を見ることができる。あるいは、後期ローマ時代の芸術作品に特有の知覚的特徴を見出したというウィーン派の美術史家アロイス・リーゲル（Ⅳ節）の名前が出てくると、美術史に詳しい人間以外は腰が引けてしまうところだが、幸いにも岩波現代文庫版の解説で多木浩二が分かりやすく解説してくれている。しかし、私は、そのような理解のための文化的障壁を解説によって取り除いたあとに、なおこの論文には「読みにくさ」が残っていると思うのだ。そしてその「読みにくさ」にこそ、この論文の主張があると思われる。

例えば、Ⅲ説の冒頭の文を見てみよう。ベンヤミンはこう書いている。ゆっくりと躓きながら読んでほしい⁽²⁾。

「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ〈いまここ〉的性質——それが存在する場所に、一回的に在るという性質である。しかし、ほかならぬこの一回的な存在に密着して、その芸術作品の歴史が作られてきたのである。その歴史に作品は、これまで存続していたあいだ従属していたのである。」

私は読むたびに、この一節にどうしても躓いてしまう。何か大きな論理的な矛盾や理解の困難を感じるわけではない。むしろ内容は難しくはない。複製された（写真に撮られて書籍に掲載された）芸術作品には、オリジナルな芸術作品には備わっていた〈いまここ〉性（教会や宮殿に飾られること）が欠如している。そして逆にこれまでの芸術史は、こうした芸術作品の〈いまここ〉性に依拠して作られてきた、と書かれているだけなのだから。これはまさに、私がすでに説明した「アウラの凋落」の説明と同じ意味を持っているだろう。にもかかわらず私は、その書き方にどうしても引っかかってしまう。「アウラの凋落」をわかりやすく説明しようというのであれば、私が先ほど書いたように、まず仏像や宗教画に備わっていた「アウラ」性の存在を確固とした社会的権威として指摘してから、その「アウラ」が複製技術によって民主的に凋落させられると書いた方が、芸術作品にアウラを感じている人たちの常識を転倒するためには相応しいやり方だと思うからだ。

しかしベンヤミンはそうは書いてくれない。彼はまず「どんなに完璧な複製においても」、「一回的に在る」という性質＝アウラだけは欠けていると逆説的に書く。これではまるで、人間は基本的に（古典ギリシアの時代にあっても）芸術の「完璧な複製」を求めようとしてきたかのよう

な印象を読者に与える。さらに後半の文章は、複製技術が未発達だったために過去の芸術作品はアウラの作品の歴史に従属してきたにすぎなかったかのように読める。つまり過去の芸術作品もまた「完璧な複製」によって、いつかアウラの歴史への従属から解放されることを待っているかのように読める。そういう複製技術による芸術の宗教的救済という（ユダヤ神学的な）匂いを含んだような、奇妙な書き方がここではされている。

つまり、ここではアウラがまずあってそれが凋落するという民主的な論理と並行して、そもそも人間はアウラを凋落させることを運命づけられていたのだという運命論のようなニュアンスが鳴り響いている。そうしたベンヤミンの書き方が孕む複雑なニュアンスは、伝統的で権威的な輝きとはいささか違った意味での「アウラ」と言ってもよいかもしれない。だから私たちが論理的にこの一節の意味を掴もうとしてもその意味は逃げ去っていつてしまう。その読みにくさにこそこの文の意味がある。逆に私が最初にやってみせたような教科書的な要約説明は、そうしたベンヤミンの文章が孕んでいる謎めいたアウラを清算してしまった結果でしかない。だから退屈なのだ。

言い換えれば、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」という古典を授業で実際に読むという体験に意味があるとすれば、そしてそれを読みながら、「ああ、分からない」と呟いてみることに意味があるとすれば、それは私たちが政治においても芸術においても学問においても、すべてのアウラが凋落させられていく現代のなかにあって、逆にアウラを体験したいという気持ちを秘かに持っているからに他ならないだろう。そしてこの論文は、アウラの凋落という論理を明快に提示しながら、それを論述の方法によって裏切って、逆に読者にアウラを感じさせてくれる。そこにおそらく、多くの人びとがこの論文に引きつけられてきた理由がある。ただしその難しさを解いた結果としての学術論文はいつも、ベンヤミンの論文が持っていたアウラ性が凋落させられた退屈な残骸でしかない。だから私たちはがっかりするしかない。

そのがっかりをここで反復しても仕方あるまい。とするならば私はここで、ベンヤミンの議論に抗ってでも、学生との授業のなかに湧き上がっていた「分からなさ」を、ある種の「アウラ」として論述してみたいと思う。むしろここに活字化（複製化）されることを通して、その授業におけるアウラの体験は凋落させられるのだろう。しかし、そのようにして「アウラ」が「凋落」していくプロセスを（ただ展示するのではなく）、活字上で私自身がパフォーマンスに演じ直すことを通して、「複製技術時代の芸術作品」という論文の本当の魅力は立ち現れるのではないか。それがここで私が試みようとするのである。

2. 複製技術時代における「書くこと」

そうやって、授業でこの論文を学生たちと一緒にゆっくりと読んでいくと、そして、その文章をどう「読む」ということにこだわってみると、私はそれまでの研究者たちが見過ごしてきた

細部に目が行くようになる。例えば、XIII節がそうである。それまで写真と映画を例にあげながら「アウラの凋落」を論じていたベンヤミンが、ここでは唐突に「書籍」に関して論じ始めるからだ。彼は、「書籍」や「文学」に関しても、「芸術」と同様に「アウラの凋落」が起きているというのだ⁽³⁾。

「書籍に関しては数百年にわたり、書き手は少数であるのに対して、読み手はその何千倍もいるという具合になっていた。十九世紀の終わりに、ある変化が生じた。新聞がますます普及し、(中略)しだいに多くの読者が——はじめは挑発的に——書き手の側に加わっていった。それとともに、日刊紙が読者のために〈投書箱〉を設けることがはじまった」

それまで、文章を「書くこと」は、特権的な階級に属す人びとだけに与えられた特別な行為だったのに対して、19世紀末においては多くの凡庸な素人たちが複製技術を通して文章の書き手になっていった。それを象徴的に表すのが「日刊紙の投書箱」だというわけだ。つまりベンヤミンは、カメラが芸術のアウラを凋落させたのと同様に、大衆的な新聞が「書くこと」(文学)のアウラを凋落させたと言っている。(ただし例によってベンヤミンの書き方は、分かりにくい。例えば、アウラ的な韻文から平板な散文への変化といったような形で、文学の内容におけるアウラの凋落を明確に説明してくれないからだ)

なぜ、この箇所が重要なのか。いま私たちが行っている、大学においてベンヤミンを読み、それについて論じるという営み自体が、「書くこと」をめぐる大衆化の訓練であり、実践だからである。大衆的な(人文系の)大学は、一部の特権的な才能の持ち主だけに任せられていた「書くこと」を、あまりそうした才能に恵まれない人びとに、複製技術を利用して訓練させようとする場所である。いわば、私たちは「書くこと」のアウラを凋落させようとしているのだ。私の授業であれば、事前に学生たちがパーソナル・コンピュータで制作して提出し、私がコピー機で20-30部ほど複製し、受講生に配布するレジュメは、いわば学問の素人たちによって書かれたアカデミズムへの「投書」なのであり、彼らなりの極小の「書籍」である。だからそこには、日付け、著者名、目次、章番号、段落分けなどに関する精緻な規則が必要となってくるのだし、そうした複製技術としての書籍にとって必要だというにすぎない凡庸な規則を、私たちはなぜか道德のように必死に教え込もうとする。

そう考えると、自分がいま当り前のように実践している授業という場が、いかに大衆化装置としての複製技術によって成り立たせられている場であるかについて、私は改めて自省的に考えざるを得ない。私は、多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波現代文庫)を教科書として指定して受講生たちに購入させている(この論文を「本」の形で手に入れるのが一番安く済むという理由だ)。ところがかつて生意気な学生がいて、翻訳がいいという評判を聞

きつけて、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション 1 都市の意味』（ちくま学芸文庫）を買ってきたことがあったし、別のときには怠慢な学生が、図書館で『ベンヤミン著作集 2 複製技術時代の芸術作品』（晶文社）を借りてきたことがあって、いずれも授業の運営上ひどく困った。それらの本が、いま使っている岩波現代文庫版より翻訳として劣っているからではない。

そうではなく、この授業を成立させる最も基本的なことが、同じ複製物を全員が共有することにあるからだ。例えば、先ほど引用した「書籍」をめぐる一節であれば、教科書の岩波現代文庫版では168頁4行目だが、ちくま学芸文庫版では612頁9行目に出てくる。だから、違う教科書を持っていると、全員で一斉に同じ頁の同じ行を指し示して問題を共有することができない。さらに晶文社版にいたっては、原文自体が異なった版であるという大きな違いがあって、この一節はX節の異なった文脈のなかに出てくる（30-31頁）。晶文社版はベンヤミンが後の1940年に改変を加えてドイツ語で発表し直したものの翻訳だからだ。このように、「複製技術時代の芸術作品」という論文を授業で輪読し、視覚芸術について議論しようとする、私たちはその前に「複製技術時代の『文学』作品」としての同論文を複製物として共有するという問題をクリアしなければならない。

もちろん私たちの授業が、ベンヤミンの思想と深いところで真っ向から格闘しようとするような理想的なものであるとすれば、原文や草稿も含めてすべての「複製技術時代の芸術作品」のヴァージョンを頭に入れ、それらを網羅的に検討しながら読み進めるべきだろう。しかしドイツ語さえない私が教壇に立ち、1930年代のパリで生活する亡命ユダヤ系ドイツ人がどんなことを考えていたのかに思いを馳せたことなど一度もない学生たちが一緒に行う授業が、そのような高度なものであるはずもない。学生たちと私は、翻訳という疑似複製のフィルターを通した日本語訳の文章の細部を前にして、何だか分からないなあと思ひ、ああでもない、こうでもないと思ひ、むばかりの情けない姿を晒すのだ。

つまり、私たちの授業は決定的に「アウラ」を欠落させている。ベンヤミンのような秀でた才能も文章力（書くことのアウラの才能）も持たない私たちは、ベンヤミンの思想よりもはるか手前で、その同じテキストという複製物を前にして、一緒に悩まなければならない。しかし、そうやって一緒に悩んで話し合っているうちに、そして、複製技術の凡庸な規則の下における論理的でわかりやすい「書き方」をレジュメのなかで遂行させているうちに、ふと、一人で読んでいるだけは思いつかなかった何かを思いつく。それが複製技術時代の大学を生きる凡庸な人間たちが持っている思考の可能性である。そうやって学生と一緒に文章の細部にこだわることで、ベンヤミン思想に関する常識を転倒できないかというのが、私の秘かな野望なのだ。

3. ベンヤミンの書き方

むろんベンヤミンは凡庸な私たちとはまるっきり正反対の、アウラに満ちた「書き方」をして

いたことは、残された様々な草稿を見れば明らかだ⁽⁴⁾。彼はノートやメモ帳に、ほとんど段落で区切ることもせずに、小さな文字でびっしりとインクの文字を書き込んでいたからだ。「複製技術時代の芸術作品」の草稿も、8×11.5センチという小さなメモ帳の裏表にびっしりと小さな文字で書き込まれたものだという⁽⁵⁾。ハンナ・アレントやゲルショム・ショーレムのような友人たちによれば、ベンヤミンは普通のノート（か便せん）の1ページに100行書き込みたいという大望を持っていたというし、クリュニー美術館で、二粒の小麦に完全なシマー・イスラエル（信仰告白）を刻み込んだ展示があって、それをいつも嘆賞していたという⁽⁶⁾。

だから「複製技術時代の芸術作品」という論文の「分からなさ」は、彼が複製物として読者に提供するときの読みやすさのための、段落や論理構成に関する凡庸なルールとは全く無関係に、ただひたすら、小さな紙きれに小さな文字で隙間なく文字を（信仰的な思想を）書き込みたいという呪術的な欲望に囚われて、各節ごとに、思いついたことを区切りなく一息に書いてしまうというアウラの書き方を取っていたからこそ生まれたものと思われる。それがおそらく、私たちが彼の論文を読んで感じている「アウラ」の正体なのだ。

むろん私は、だからといって、ベンヤミンは複製技術時代の「書き方」を拒絶していた、と主張しようとするわけではない。事態はもっと複雑であり、むしろ正反対でさえある。彼は1925年に大学への就職のために大学教授資格論文を提出したものの、美学科と文学科の間でたらい回しにされて審査してもらえなかった（つまり難しすぎて教授たちに審査をしり込みされた）ために、諦めて自ら論文を撤回したあとは、フリーライターとして生活していくことを決意し、アカデミズムに縛られないような、資本主義と複製技術の時代に相応しい「書籍」の書き方を探求していたからだ⁽⁷⁾。

例えば、1926年に出版された『一方通行路』は、様々な形式と長さで書かれた随筆に、「ガソリンスタンド」、「改装のため閉店!」、「十三番地」、「拾得物保管所」、「辻馬車三台まで駐車可」、「注意 階段あり!」といった街角の標識や店の看板のような題名を掲げて、まるで読者が地図を使って目的地に赴くように書籍を読むことが提起されている（ただし、実際の内容はいつもの韜晦なベンヤミン節であって、生活の役になど立たないのだが）。実際、冒頭の「ガソリンスタンド」には、現代の文学はビラやパンフレットのように「機敏な言語」によって読者の生活に役立たなければならないとマニフェスト的なことが書かれている⁽⁸⁾。これほど「学問」や「書籍」が持っている伝統的なアウラを凋落させようとする挑戦的な意図に満ちた「書き方」はないだろう。

あるいは1934年に書き終えたが生前は未刊に終わった『1900年頃のベルリンの幼年時代』はどうだろう⁽⁹⁾。ここでは、まるで死にかけた人間が最期の時に過去の思い出を走馬燈のように思い浮かばせるという挿話をなぞるかのように、彼自身の個人的な幼年期の思い出を「蝶を追う」、「遅刻」、「熱」、「ある訃報」、「隠れ処」と切れ切れの断片のイメージを並べるという形で構成し

ていて、私たち読者は彼の思い出の空間の中に夢想的に誘われるような不思議な感覚へと導かれていく。

では「複製技術時代の芸術作品」という論文の「書き方」は、これら2つと比較したときにどうだろうか⁽¹⁰⁾。この論文は決して、『一方通行路』や『ベルリンの幼年時代』のように、互いに無関係な随筆が並置されていくことで、広告性（機敏な言語）や夢想性（走馬燈の映像）を生み出そうとするような、実験的な書き方が試みられているわけではない。むしろマルクス主義的な視点から、大衆芸術としての映画が持っている政治的意味は何かという問題を提示し、それに対して「アウラの凋落」という答えを示していくという意味で、アカデミックな（凡庸な）論述のスタイルに近いと言える（ベンヤミンには珍しく、学術論文らしく「注」も整えられている）。しかし、かといって、1930年代の同時期の彼の他の論文、例えば同じようにローマ数字で分節化された複数の節構造をもって書かれている「写真小史」（1931年）や「ボードレールにおけるいくつかのモチーフ」（1939年）のように、論旨が何らかの結論に向かって収斂していくことで読者を説得しようとする、わかりやすい論文とも少し違っているように思う。

この論文は、完全に並列的にメモが並べられる形式ともアカデミックな論述形式とも違って、一つ一つの節が何かを論述しているにもかかわらず、次節に移行した瞬間に、前節の論述を前提としないかのような論述が始まり、異なった視点と概念を使って、前節と同じような議論が繰り返されるといった印象なのだ。例えば、先に取り上げたⅢ節は、複製技術は芸術作品の真正性を失わせ、さまざまな文化遺産のアウラを凋落させるのであり、だからシェイクスピアもレンブラントも映画化されて茶番になるであろうという同時代への批評が展開されて終わるのだが、次のⅣ節に入ると、いきなり転調して、「歴史の広大な時空のなかでは、人間集団の存在様式が総体的に変化するのにもとまって、人間の知覚のあり方もまた変化する」という人類史を見渡すような格調高い一文で始まり、次にリーグルらの美術史がいかにローマ後期芸術における知覚の変容を論じたかが学術的に紹介される。つまりⅣ節は、「知覚」の歴史的变化という、Ⅲ節とは別の異なった視点から「アウラの凋落」が論じられる。さらに次のⅤ節もまた、芸術の「社会的機能」（儀式における芸術と政治における芸術）という三つ目の社会学的視点から、全く違う論じ方で「アウラの凋落」の説明が繰り返される。

このように本論は、論述がわかりやすく進展していつてくれない。同じ「アウラの凋落」という命題をめぐる、行きつ戻りつするかのよう、複数の少しずつずれた論述が何重にも重ねられて行くような、眩暈がするような感覚を読者は覚える。だからこの論文を授業でゆっくりと読むこととは、ベンヤミンが、そうした複製技術時代の論文の「書き方」をいかに試みたかを味わうことでもある。彼はもしかしたら、映画の1コマ1コマが、同じ被写体の動きを少しずつずれながら捉えていくことを、文章の形式において模倣してみせたのかもしれない。私たちは、そのようにギクシャクと論述が少しずつずれていく文章のスラップスティック的な運動としてこれを

「読む」という身体的な体験によって、すべてを教科書的な要約で理解する事で済まそうとするような凡庸な複製時代に抗うことができるのではないか。私たちは、ベンヤミンが1930年代に試した「書くこと」の一回の実験が歴史から消え去ろうとしていくのを食い止め、それを歴史的にも文化的にも遠く離れた日本社会のなかで掘り起こし、過去から吹いてくるアウラの微かな微風として味わうことができるのではないか。

4. 複製技術と改良可能性

前節で、私は少しばかり「複製技術時代の芸術作品」におけるベンヤミンの挑戦的な「書き方」を前衛的なものとして論じることのめり込みすぎたようだ。そのような論じ方では、まるで私が、ベンヤミンという遠い過去の才人の論文を、文化遺産（アウラ）として崇めるということになってしまいかねない。それはまずい。私がここで示したいことは、そうした彼の挑戦的な「書き方」の「分からなさ」を、現在の凡庸な学生とともに味わって読むことの現代的な意味を考えることであった。そうした「分からなさ」の体験を通して、すべてが分かりやすさを目指してしまふ凡庸な時代を批判することであった。

ベンヤミンは、新聞の投書欄が示すように、複製技術時代には才能のない凡庸な人間が「書くこと」に参加することで、「アウラの凋落」（書くことの民主化）が起きると考えていた。しかし、彼の言った通りに凡庸化してしまった後の時代に生きる私たちにとっては、それはベンヤミンの考えていたような、民主的な希望に満ちた事態であるというより、どこか人をがっかりさせるような輝きのない事態であったことを知ってしまった。とりわけインターネットの時代を生きる私たちは、人びとが日常生活のなかで抑え込まれた妬みや嫉妬心をいかに醗く「書くこと」で表現しているかを知っている。「日刊紙の投書欄」の最悪の行く先をすでに私たちはネット空間の中に見てしまっている。しかし、そのような時代であっても（あるからこそ）、「書くこと」の学習と実践には、何らかの意味があるのだと私はいつも感じる。そのことを私は書きたい。

再び、この論文の細部を読むことに戻ろう。それは、これまであまり注目もされてこなかったが、本稿にとっては極めて重要なⅧ節だ⁽¹¹⁾。この、段落変えもなしに一息に書かれたような短い節では、先にも引用したⅢ節の内容とも呼応して、古代ギリシアの彫刻は、彼らの複製技術の水準が低かったために「永遠性の価値を作り出すことに賭けざるをえなかった」と主張されている。この逆転の発想だけでも、私は驚いてしまう。私はどうしても、ギリシア彫刻の持つ永遠性に惹かれるからだ。しかしベンヤミンは、そうした常識的な芸術の普遍的権威を相対化するために、古代人は複製技術を持たなかったから、あんな永遠性の見かけ（アウラ）を持った彫刻を作るしかなかったのだと意地悪く書いてみせる。私たちは、半信半疑だが、ベンヤミンが生きた時代には、複製技術としての映画の芸術的価値がいまよりはるかに低く見られていたので、そうやって古典として崇拝されるギリシア彫刻批判の肩に力が入ってしまったのだらうと納得しよう

と思う（あるいはニーチェへの反感が理由なのだろうか）。

しかしそう納得しようとする、このⅧ節の後半では、ベンヤミンはもっとややこしいことを言い始める。彫刻と映画を比較して、映画が優れているのは、「改良可能性」を持つからだというのだ。彫刻は、選ばれた一個の石塊を彫っていくから、一回勝負であって改良することができない。しかし映画は、監督の気に入るまでNGを出して何度でも撮り直すことができる。モニターによる映像の組み立ても何度でもやり直すことができる。例えば（ベンヤミンが持ち出す事例なのだが）、チャップリンは3千メートルの長さを持つ『巴里の女性』（1923年）を製作するのに、その4倍の1万2千5百メートルのフィルムを使った。4分の3はNGとして捨てられたということだ。だから「映画はより良く作り直される可能性に最も富んだ芸術作品である」。しかしこの記述に一瞬、私は疑問をもって立ちどまる。さっきまでギリシア彫刻の永遠性を転倒してしまう逆転の発想だったものが、ここではもう一回転してつまらない常識に戻ってしまっているように感じる。

何度も改良するから映画では優れた芸術作品が生まれ、一回勝負で改良しようがないから彫刻はそれほど優れていない。これでは何だか、努力すればいい作品が生まれるとでもいったような、人をがっかりさせる凡庸な話に思える。だから私はできればこれを無視したいと思う。むしろ彫刻における一回勝負の緊張こそが、芸術家を飛躍させ、尋常でない作品を作り、新しい表現の可能性をもたらすのではないか。だから私はこの大して重要には見えない一節を、長い間無視するようにしてきた。しかし、学生たちと授業でここを繰り返し読むたびに、だんだん無視できなくなってくる。実はここには、複製技術時代の凡庸な人間にとっての希望が書かれているのではないかとさえ思えてくる。

そう思うのは、まさに私たち自身が授業のなかで、チャップリンのように「書くこと」の改良可能性に直面しているからである。学生たちは、前の晩に何度も書き直して、レジュメという極小の書籍を書き上げて来た。それはもはや、他の受講生たちのためにコピー（複製）され、配布された作品なのだから、いまここで変えることはできない。しかし授業という場は、その報告者が書き上げたレジュメという作品に対して、参加者たちが、なぜここはまずいんだろうとか、どうしてあそこは変なんだろうといった、様々なツッコミを入れる場である。そうやって報告者を問い詰めていくと、ある瞬間、当該の報告者が「あ！」という感動の声を小さく上げることがある。自分がなにがしかの自信のなさや勘違いに囚われたために、どうしても超えられない一線の手前で思考が止まってしまっていたことに気が付くからである。昨夜、悩んでいたときにこう改良すれば良かったのだと突然に気が付くからである。その瞬間、彼／女は自分が書いたものが、他の可能性にも開かれていることを感じる。そうした自分の書籍の「改良可能性」に向き合えたとき、この授業にとって最も充実した時間が訪れるのだ。

つまり私たちは授業のなかで、「書くこと」の凡庸化が私たちに与えてくれた「改良可能性」

という希望に向き合うことができる。私たちは凡庸な大衆だ。書くことの才能になど恵まれていない。だから「書くこと」は苦しい。できれば書いたものを人前で報告などしたくない。そんなことは自分の頭の悪さを他人に晒すという、恥ずかしいだけの話だ。しかし書いたものについて他人から批判をもらい、自分が何を恥ずかしがっていて、何を避けようとしていたかを知ったときに、私たちは、自分のなかに潜在的に含まれていた別の思考の可能性を知る。完成されてしまってもはや変えられない、ここにある複製レジュメとは全く異なったレジュメを書けたかもしれないという別の可能性が自分自身にあったことを知る。もちろん学生はすでに報告し終わってしまったのだから、もはや手遅れだ。だから希望や改良可能性は、過去のなかにしか存在しない。しかしだからこそ、私たちは過去の重荷から解放され、そこに自由を感じるのではないか。

つまりベンヤミンが論じるチャップリンの改良可能性は、改良を繰り返した結果として優れた映画作品ができるという意味ではない。チャップリンの作品はもはや複製作品として完成しているのだから、後から私たちが倉庫でNGフィルムを発見したとしても、彼の作品としては改良できる可能性などない。しかし私たち観客は（NGフィルムを見たかどうかとは関係なく）、彼の映画作品を見たときに、それが完成される前には持っていた「改良可能性」を感じとっている。これはチャップリンが、様々なカット割りの選択肢のなかから、たった一つの可能性を選んだ結果にすぎないのだと。それはほかのカット割りでも悪くはなかった。だからこそ、それは偶有性を孕んだ自由な作品だと言えるのだ。これがベンヤミンの考えていた、複製芸術の可能性である。

5. テストの成果

そのようにⅧ節を発表の改良可能性の視点から読み直すようになると、だんだん「映画俳優」について論じたⅩ節の読み方も気になってくる⁽¹²⁾。俳優が演じることともまた、授業の発表に関わっているように思うからだ。しかし結論を急がずにゆっくり読んでいこう。

Ⅹ節においては、同じ複製技術であっても、芸術を複製した「写真」（画集）とは異なって、芸術を複製しない「映画」が、どのような芸術的特徴を持つのかという問題が提起されている。ベンヤミンの答えは、映画は、器械装置や専門家委員会を前にして、「映画俳優がなしとげる」、「独特の芸術的達成」を複製しているのだというものだ。言い換えよう。映画俳優たちは、カメラという機械や専門家委員会（監督やカメラマンたち）を前にして、自らの演技の成果を展示するということだ。この展示成果を映画は複製する。ここまでは分かりやすい。しかしベンヤミンは、それは「テスト」による「検査」なのだという奇妙な言い方で説明する（カメラは演技の細部までを「商品検査」のように冷酷に観察するという意味だろう）。そのようにカメラにテストされることで、俳優たちは自然な状態の演技からは疎外される。しかし同時に、カメラという器械装置を、自分の演技をより輝かすために利用する可能性もそこに開ける。だから昼間はベルトコンベアという機械に疎外されて惨めに働いてきた労働者たちが、夜になって映画館にやっ

るのは、器械装置に対して俳優たちが自分たちの代わりに復讐して（彼ら自身を輝かせて）くれるのを見ようとするためだ。ベンヤミンはそんな風書いている。

どこか意外さを感じる論述だ。なぜなら私たちは、「アウラの凋落」は、Ⅳ節のように「知覚のあり方」に関わる問題だと思ってきたからだ。絵画も写真も映画も、そうした視覚的表象を通して、いかに人間が世界を知覚するかの問題であると私たちは信じてきた。しかしこのⅩ節の議論では、映画による人間の解放は、人びとが世界をいかに「見る」か（認識するか）という水準で起きるのではなく、カメラの前で人びとがいかに「演技する」か（行動するか）という水準で起きるのだと主張している。彼のここでの主張は、「映画俳優のテスト成果」は「比類のないもの」である、ということなのだから。映画という媒体は、見るためのものではなく、演技するためのものだ。そこが何とも常識外れな主張なのだ。

実は、私がこの論文を輪読する授業を始めたころ、理解するのにもっとも苦労したのがこのⅩ節であり、とりわけここでスポーツの比喩を持ち出すところだった。ここではスポーツ選手と映画俳優は、「テストの（比類なき）成果」が求められる人間として、並置されている。なぜ映画とスポーツは同じ意味を持つと言うのか。常識的には、映画は虚構（俳優の演技）で成り立っている世界だが、スポーツは本気で競争する現実の世界という意味で違うのではないか。だから私はすぐには飲み込めなかった。ともあれ、少し長くなるが、その箇所を引用してみよう。ここもまた躓きながらゆっくり読んで欲しい⁽¹³⁾。

「芸術的成果への専門家委員会の介入は、スポーツの成果に、また広い意味では、テストの成果一般に特徴的なことである。実際そのような介入は、映画製作の過程を一貫して規定している。周知のように、多くの箇所は何通りか撮影される。たとえばひとつの叫び声はさまざまなヴァージョンで収録され、編集者がそのうちのひとつを選ぶ。いわばどれが最高記録かを確定するのである。したがって映画スタジオで演じられる出来事と、それに対応する現実の出来事との相違は、競技会の際に運動場で円盤投げをするのと、同じ円盤を同じ場所で同じ距離だけ、ただし人を殺すために投げることとの相違と同じである。第一のものはテストの成果であり、第二のものはそうではない。」

確かに私たちは、スポーツ（例えば陸上のトラック競技）であれば、時間を精密に測定する時計や風速を計測する機械、スタートのときに足を置く装置、審判やスターターなどの専門的な係員を選手の周囲に見ることができる。そうした競技会では、選手たちは肉眼では分からないような100分の1秒単位の時間を時計で精密に測ってもらって、世界「最高記録」を出すために競っているのだから、スタジアムの観客と言うよりもこうした機械と専門家委員会を相手に走っていると言うことができる。

映画のスタジオでも同じだ。映画俳優は、演劇のように観客たちを相手にしているというよりも、監督やスタッフたちに取り囲まれた殺風景な空間の中で、カメラと録音機という機械を使ってその演技を計測（テスト）されることになる。彼らは、最も恐怖に満ちた世界最高の叫び声を記録として残すために、（怖くもないのに）マイクに向かって精一杯に恐怖の声を出す。記録員や審判としての監督は、機械を通してだからこそ分かる、テイクごとの叫び声の微妙なニュアンスの違いを聞き取って、そのなかで最もうまく恐怖を表現した叫び声（最高記録）を選び出す。このように映画とスポーツは、記録機械を前にした俳優／選手たちが、最高記録を出すために自分のパフォーマンスを何度もトライしているという意味で確かに良く似ているのだ。だが、似ているからといってそれに何の意味があるというのか。それが、引用文後半のユーモラスで謎めいた譬えに関わっている。

映画内の虚構の出来事と現実の出来事との関係は、競技場の円盤投げ競技と現実で殺人のために行われる円盤投げとの関係と同じである。こうベンヤミンは言っている。ちょっと聞いただけでは、当たり前のことしか言っていないようにも思える。だがこの円盤投げの話はどこかとてもなく可笑しい。現実には殺人を目的として円盤投げをする者などいないからかもしれない。逆に円盤投げという競技自体が、古代ギリシアのオリンピアを儀礼的に演じた虚構性や演劇性を持っていることに気づかされるからかもしれない。いずれにせよ大事なことは、「虚構」としての競技会の円盤投げは、ただ誰かを殺すためという「現実的」な目的をもって円盤を投げるという行為とは違って、何の社会的制約も目的もなしに行われるのだから、人間の投擲能力を「テスト」という意味で純粹化された、「比類なきもの」になっているということだ。

そう考えれば、確かに映画もまたスポーツの一種であるかのように思えてこないか。そこでは、最もロマンチックに見えるキスはどんなキスなのか、最も恐ろしい叫び声はどんな叫び声なのか、最も格好良く見える歩き方はどんな歩き方なのか、あらゆる人間の身振りの可能性を、日常生活の社会的制約を外したところで、最高の次元まで追い求める「テスト」を実施しているのだということが出来るだろう。ハリウッドの恋愛映画とは、まさに恋愛を最もロマンチックに見せるには、どんなハンサムな俳優が、どんなに素敵なおキスをして、どんな小道具を使って、どんな照明を当てて、どんな角度から撮影すればいいのかに関して、あらゆる工夫を試してきたということが出来るだろう。

カメラがなければ、人間は目の前の恋人を説得するという実利的な巧みさでしか愛を告白しない。しかし映画俳優は、カメラを前にして、その相手が誰であろうと届くような、普遍的で比類なき説得力を持った愛の告白の、世界最高のパフォーマンスを目指して、自分の身振りをテストしているのだ。だから実際に、その結果として生み出された、最高の愛の告白を見てしまった20世紀の世界中の人びとは、映画スターたちに疑似恋愛してしまった。そして映画俳優の身振りを少しでも真似しようと現実世界のなかでも自分たちの愛の告白を工夫し始めたのだ。それこそが、

複製技術としてのカメラを利用して人びとが起こした、20世紀の文化革命であったと考えることができるだろう。

6. 凡庸な大学とテスト

そんな風に私は、このX節をこの論文にとっても最も重要な部分と考えるようになってきた。そう考えるようになったのは、その内容がこの授業の形式と見事なまでに重なっていたからだと思う。つまりその授業では学生たちは、映画俳優やスポーツ選手と同じようにパフォーマンスとして発表するのだ。授業でレジュメの報告に臨む学生たちは、専門家委員会の代表である私を前にして、自らの乏しい知識と表現能力を駆使して、何とかこの難しい論文の解釈をうまく発表しようと努力する。まさに「テスト」されているのだ。そのようなテスト状況下で彼らは緊張のあまりその場から疎外され、日常生活のようにうまく話すことができない。しかし彼らは、何とかその苦しさを乗り越えようと挑戦してくる。

それを見るなかで、私はだんだんと、俳優たちはカメラテストによって自己疎外されるとベンヤミンが書いていることの意味が分かって来る。そして、そのような疎外感を通してこそ、日常生活の気楽さとは異なった身振りにによって自らを輝かせる可能性を人間は得るのだという疎外のポジティブな意味がわかってくる。例えば、それまで文章の分からなさに圧倒されていた学生たちが、ふと、自分はここにこだわりすぎていただけだったのかと気が付いて、「あ！」と叫ぶあの瞬間の、何が分かったのか分からないが「分かった」というしかないような、彼／女らの晴れ晴れとした輝かしい表情。それはまさに「テスト」という虚構的状况を通して初めて気づけたような、ただ漠然と日常生活を生きているだけでは決して気づけなかったはずの、「思考」というものが持っている特異な次元に自分が辿りついた証拠なのだと思う。

実際、「大学」とは、何の社会的制約も課せられない虚構的な空間で、学生たちが「思考」というパフォーマンスの「最高記録」を、精一杯試すような場所ではなかったのか。だから、大学はスポーツ競技場や映画スタジオに比せられるべき場所だったのだ。そのように気が付いたとき私は、凡庸な学生たちと行っている苦しい授業のなかに、人間の解放の可能性を感じるのである。これ以外の何かのためにその可能性が開かれるわけではない。まさにその場において彼らは、日常生活の実利性という閉塞から自分自身の思考を解放させるのだ。

ベンヤミンの書いたこの論文は、アウラの凋落という人間の解放を主張した論文でありながら、どこか重いトーンを抱え込んでいる。なぜならベンヤミンは、「アウラの凋落」が起きた後で、人間がいかなる遊戯空間を切り開き、そこでどのように遊ぶのかということをあまり具体的に論じようとはしないからだ。これでは私たちは、そうした新しい世界認識としての映画を見て解放感に浸った後、また重苦しい労働現場に立ち返らなければならないかのように考えてしまう。だからそこには、映画という虚構の「認識」と労働という現実の「実践」という、誰もが馴染みの

二項対立が生まれ、私たち観客は映画を見て喜んでいるだけでなく、なにがしかの社会変革的な実践に向かわなければいけないという左翼運動的な主張を生み、改めてではその実践とはどんなものかを考え直さなければ（認識し直さなければ）ならないことになる。それではいつもの議論と同じではないか⁽¹⁴⁾。

しかしX節における映画俳優とスポーツ選手に関する話においては、実はベンヤミンは、人間たちはすでに複製技術を通してある種の実践に参加しているということを指摘していたのだ。映画俳優がカメラのテストに晒されるという異様な緊張のなかで、日常生活のなかでは考えられないような最良のパフォーマンスに辿りついてしまうこと。スポーツ選手が競技会の時計を前に緊張して、非日常的な集中力によって練習では出せなかったような新記録を生み出してしまうこと。ここには、そうした人間の秘めた可能性の奇跡的な実現をめぐる、希望の記述が書かれている。しかし長い間、このベンヤミンの難解な文章を理解したふりをしようとして、他人に見栄を張るような小さな努力をしてきた研究者たちは、このX節の持つ、そうした革命的意味の可能性を取り逃がしてしまったように思う。

それを読む解くためには、私たちのような凡庸な人間たちの授業こそが必要だった。凡庸な学生たちは、自分の能力の自信のなさによりが負けそうになりながら、何とか自分の思考のパフォーマンスの新記録を達成しようと努力して発表する。私はその頑張りのなかに周囲への見栄から生まれるツッパリを感じ取り、その思考のこわばりを何とか解いてやろうとする。その瞬間、彼らはなぜか嘘のような晴れ晴れとした表情を見せる。彼らは、スポーツ選手たちが「ゾーン」と呼ぶような異次元の空間に自らの「思考」を入らせるのだと思う。彼らは、自分たちが昨夜考えてきたことが、実は改良可能性に満ちていたこと、そして今後の人生もつねに改良可能性に満ちていることを一瞬のうちに気づく。これがある種の革命でなければ何がそうだとするのか。複製技術時代に、すべての人々が「見ること」や「書くこと」を共有し、すべての人たちが自分の能力のなさにつかりし、絶望するなかにあって、そうしたアウラの凋落の状態に置かれた凡庸な人間たちだからこそ、発見できるような希望の光がそこにはある。この論文が、読み解いても読み解いても後に残してくれているような「分からなさ」に宿るアウラの希望は、そういうものだと思う。

注

- (1) 拙著『映像という神秘と快楽』（以文社、2000年）、『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010年）は、ベンヤミンの議論をリュミエールなど映画史的事例を取り上げて歴史的・社会的に探求したものである。
- (2) 浅井健二郎編訳、久保哲司訳「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年、588頁。以下「複製技術時代の芸術作品」からの引用は全てこの翻訳からとする。
- (3) 同書、612頁。
- (4) ベンヤミンの草稿に関しては、もちろん複製写真にすぎないが、その一部を U. Marx et als. (Translated

by Esther Leslie) *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*, Verso 2007 で見ることができる。

- (5) ヴァルター・ベンヤミン「技術的複製可能性の時代における芸術作品—第一稿」竹峰義和訳に付けられた「訳者解題」、『思想』2018年7月号。
- (6) アレントとショーレムは、このベンヤミンの思い出をほとんど同じように語っている。ハンナ・アレント『暗い時代の人々』ちくま学芸文庫、256頁。ゲルショム・ショーレム「ベンヤミン」好村富士彦監訳『ベンヤミンの肖像』西田書店、所収、14頁。
- (7) 『ドイツ悲劇の根源』として後に出版された、教授資格論文撤回の顛末と、ベンヤミンが文人として生活していくこと決意については、ショーレム、前掲論文、24-5頁を参照した。
- (8) 浅井健二郎編訳、久保哲司訳「一方通行路」『ベンヤミン・コレクション3』ちくま学芸文庫、1997年。
- (9) 浅井健二郎編訳、久保哲司訳「1900年頃のベルリンの幼年時代」『ベンヤミン・コレクション3』ちくま学芸文庫、1997年。なお、ベンヤミンの『1900年頃のベルリンの幼年時代』を、彼の40歳の誕生日の直後に企てられたという「自殺」と結びつけて考えているのは、バルント・ヴィッテである。Bernd Witte (translated by Susan Winnett) 'Paris — Berlin — Paris: Personal, Literacy, and Social Experience in Walter Benjamin's Late Works' in *New German Critique* 39 second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn 1986) pp. 49-60
- (10) 『パサージュ論』は、最も実験的な書き方として「カード=インデクス=ファイルシステム」から成っており、パーソナル・コンピュータを予見したかのような未来の書籍の形式的実験として読んでみることは興味深い。(ハワード・ケイギル他、久保哲司訳『ベンヤミン』ちくま学芸文庫、2009年、123頁)
- (11) 前掲書、600-602頁。
- (12) 前掲書、604-607頁。
- (13) 前掲書、605-606頁。
- (14) 私の知る限りでは、「アウラの凋落」の後に人間はどのような豊かな経験の可能性を持ち得たかをこの論文がいかに論じているのか、それを俳優の「テスト」の問題と結びつけて論じたのはトム・ガニングだけである。Tom Gunning 'Miriam Hansen's Preface and Epilogue: Mourning and Media' in *New German Critique* 122, Vol. 41(2) Summer 2014, pp.35-45.